

## 2. Capitolo I: *Sei personaggi in cerca d'autore*

Manifesto e capolavoro del teatro pirandelliano, *Sei personaggi in cerca d'autore* è il primo testo della trilogia del "Teatro nel teatro" insieme a *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1929). L'opera, la cui prima edizione risale al 1921, nasce dalla volontà dell'autore di sconvolgere gli schemi del dramma borghese ottocentesco e dall'insofferenza per le convenzioni della scena. Lo scopo è quello di rispondere ad un diffuso e sotterraneo disagio per mezzo di nuovi caratteri, dissacranti e aggressivi, e di mettere a confronto le strutture del teatro con l'avvertimento di quel senso dell'autonomia del personaggio che scaturisce dal mondo della fantasia, mondo di traumi e di angosce non risolte, esterno al teatro e ai suoi meccanismi, violentemente messi in crisi.

Con i *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello giunge a una vera e propria frattura dell'organismo drammatico e scenico che ha reso quest'opera uno dei cardini di tutto il teatro del Novecento: la trama è frantumata, ogni convenzione abbattuta.

L'autore comunica una profonda sfiducia nei confronti della letteratura e del teatro tradizionali, pieni di inganni che il lettore deve rigettare, poiché l'individuo non ha più bisogno degli effetti spettacolari e delle convenzioni del teatro borghese ma di verità e di vita autentica che non deve essere spettacolarizzata (Taffon 2005, p. 20). Tutto questo non porta alla fine del tempo dell'arte ma distrugge l'idea di un'arte solitaria nel suo sogno di bellezza: l'arte deve fare i conti con la tragedia del vivere e testimoniarla con verità.

Il carattere innovativo del metateatro pirandelliano rappresenta un rifiuto delle convenzioni del Naturalismo ottocentesco, che prediligeva il teatro borghese e rispettava la convenzione della quarta parete.<sup>1</sup> Tuttavia, i rapporti di Pirandello col Naturalismo e col Verismo non furono del tutto limpidi: infatti alcuni aspetti nelle sue posizioni richiamano il pensiero di Zola, uno dei massimi esponenti del Naturalismo francese e ideatore della concezione del romanzo come opera sperimentale. Tra le idee zoliane che maggiormente influenzano Pirandello assumono particolare rilevanza l'importanza del carattere che passa avanti a tutto, avanti alla stessa azione, perché bisognava scavare nel profondo dell'umanità, e in tal senso si rivela più efficace un'ambientazione in un appartamento borghese "che nei palazzi vuoti e infetti della storia" (Macchia 1981, p. 86). L'idea del palcoscenico come luogo di prova, cioè di realizzazione e verifica di un caso umano, da cui

<sup>1</sup> La quarta parete è un muro immaginario che si interpone tra il palcoscenico e il pubblico. L'attore doveva immaginare la presenza di tale parete, che lo separasse dagli spettatori, per la necessità di una rappresentazione più realistica.

venga estratto un barlume di verità; l'uso del dialetto, il mezzo più diretto di espressione; la *purezza* del dialogo, elemento alla base del concetto di impersonalità, perché nella vita si parla, non si descrive (Macchia 1981, p. 86).

La rivoluzione del teatro pirandelliano è però prorompente e ha origine proprio dalla crisi e dal fallimento del Naturalismo, i cui primi effetti sono la caduta della quarta parete e il dissolvimento dello spazio teatrale chiuso. Pirandello si pone contro la tradizione teatrale melodrammatica, in cui l'unico obiettivo è quello di venire incontro alle aspettative del pubblico, e contro la grande illusione verista, che risiede nel pretendere che gli spettatori non esistano; al contrario vedrà sempre più chiaramente nel teatro un continuo processo dialettico tra l'autore e il pubblico.

Gli obiettivi dell'autore nella definizione del metateatro sono molteplici e ottengono la loro massima realizzazione nei *Sei personaggi*.

Pirandello viola le regole di una rappresentazione realistica in quanto "l'illusione della realtà sarà invalidata da una finzione che sulla scena si confessa finzione" (Pupino 2000, p. 74): mira alla scomposizione delle strutture drammatiche convenzionali e desidera svelare il meccanismo e la magia della creazione artistica.

Si procede con la disintegrazione dello spazio teatrale: nell'opera in questione la sala appare nuda allo spettatore, la vicenda è ambientata in un teatro privo di scenografie, di costumi e di pubblico; la messinscena dirompe oltre i limiti dello spazio scenico tradizionale, si espande fino alle scale laterali e al fondo della sala (verso cui fuggirà la Figliastrà al termine del dramma).

Un altro obiettivo è dimostrare l'esaurirsi della recitazione tradizionale dal momento che gli attori della compagnia, seppur bravi, non sono in grado di impersonare la vicenda familiare dei Sei Personaggi. Solo chi ha vissuto direttamente l'atroce esperienza può rendere l'idea della profondità di quello strazio e di quelle passioni, sebbene non sia un attore professionista. La distinzione tra personaggi e attori consente di individuare due diversi gradi di recitazione, come evidenzia Giovanni Macchia:

[...] il grado più rozzo e più basso è rappresentato dall'attore che prova *Il giuoco delle parti* [...]. È l'attore professionista che Pirandello odia, come odia il traduttore di un'opera che resti lontanissimo dall'originale. [...] In una reazione al divismo di quegli anni, egli si rifiuta di vedere nell'attore, profondamente lontano com'era dal lavoro di Stanislavskij, il dominatore dello spettacolo. [...] Il grado più alto della recitazione è quello, forse impossibile, che i Personaggi vorrebbero raggiungere. È in stretto rapporto con l'autore, ne è l'espressione alta e mirabile. Può evocare sulla scena, con la forza della suggestione che si sprigiona dall'intensità della parola, esseri già morti (Madama Pace): ma, perché ciò avvenga non si rinunci alla scena, agli oggetti

di cui l'esistenza è stata come intessuta e in cui ha depositato un po' della sua vita (Macchia 2007, p. 17).

Nel dramma si intersecano tre livelli, senza un preciso ordine, mescolati l'uno con gli altri nello svolgersi degli eventi, ciascuno funzionale agli altri: ad un primo livello (considerato indicativamente come primo) della commedia si pone la vicenda dei personaggi avvenuta in passato; ad un secondo livello si collocano le vicende degli attori e del Capocomico che, all'apertura del dramma, si apprestano a provare la "commedia di Pirandello *Il gioco delle parti*, segnata all'ordine del giorno" (Pirandello 1993, p. 672). La novità risalta subito agli occhi degli spettatori i quali, così come prescrive la didascalia d'apertura, entrando nella sala del teatro, non vedono il sipario abbassato ma si trovano già di fronte il palcoscenico e assistono all'entrata in scena degli attori. Ad un terzo livello, funzionale alla messa in atto di una ricchissima dimensione metateatrale, si colloca il doloroso dramma dei personaggi, la vicenda tragica fatta di un miscuglio di passioni, rivalità, attrazioni morbose, repulsioni istintive.

Gli aspetti messi in rilievo nella rappresentazione dell'allestimento dello spettacolo sono quelli che di solito vengono celati per mantenere l'illusione di realtà: le difficoltà concrete della messa in scena, la prassi recitativa degli attori, il rapporto tra attori e capocomico, il ruolo e la necessità della figura del regista, l'importanza degli effetti scenici e della tecnica teatrale (luci, suoni, fondali), tutte forme che acquisiscono maggiore spazio e rilievo nell'edizione del '25, dopo che Pirandello aveva potuto assistere alla messa in scena dell'opera da parte dei principali registi europei, raccogliendone i suggerimenti (Pupo 2002, p. 400).

Il teatro, con Pirandello, diventa – come ben evidenzia Angelo Pupino – il mezzo attraverso cui "la letteratura fa parlare i personaggi nati dalla fantasia dei suoi poeti" (Pupino 2000, p. 73): il dramma che nasce nella mente dell'autore smette di essere pura e semplice creazione letteraria e si libera da ogni vincolo per trovare espressione sul palcoscenico.

Nei *Sei personaggi* non esiste un autore né un testo scritto del dramma da rappresentare, in quanto al pubblico non viene offerta un'opera fatta dalle scene e dalle battute già prestabilite, ma l'opera è "da fare" (Pirandello 1993, p. 666). Si tratta del dramma di personaggi che, dapprima dati alla luce, vengono in seguito rifiutati e condannati a portare in sé una storia rimasta sospesa e la smania di doverla rappresentare ad ogni costo, poiché è solo l'illusione la loro unica realtà possibile:

Il padre: Ora, se lei pensa che noi come noi

*Indicherà sè e sommariamente gli altri cinque personaggi*

Non abbiamo altra realtà fuori di questa illusione!

Il capocomico: (*stordito, guardando i suoi attori rimasti anch'essi come sospesi e smarriti*). E come sarebbe a dire?

Il padre: (*dopo averli un po' osservati, con un pallido sorriso*). Ma sì signori! Quale altra? Quella che per loro è un'illusione da creare, per noi è invece l'unica nostra realtà (Pirandello 1993, p. 740).

L'espressione "commedia da fare", in riferimento ai *Sei personaggi* è impiegata da Pirandello anche in un'intervista per il *Corriere della Sera* del 28 febbraio 1920: "E lì sarà il vero trionfo dello specchio. La sto scrivendo col sottotitolo: commedia da fare in tre atti. Perché veramente non la faccio io: ma la faranno loro, i sei personaggi, a mano a mano sotto gli occhi degli spettatori" (Pupo 2002, p. 130).

L'opera fa parte del teatro dello specchio, finalizzato a mostrare quello che accade nel momento in cui l'uomo esce dalla solitudine spaventosa del suo mondo e si trova, all'improvviso, dinanzi a uno specchio che gli rimanda la sua propria immagine, nella quale fa fatica a riconoscersi. L'individuo è abituato a credere che il mondo in cui si trova gli appartenga ma non riesce a comprendere che è solo uno dei mondi esistenti, vero e reale per lui, ma falso e assurdo per gli altri. Nei *Sei personaggi* lo specchio è rappresentato dall'arte scenica, riflettendosi nella quale la vita vissuta e reale si percepisce deformata e falsificata. Lo specchio entra in azione quando i personaggi, vedendo ripetere dagli attori, presi dagli aspetti scenici del dramma, i gesti e le parole da loro eseguiti nell'impeto di una irrefrenabile passione, non si riconoscono più e restano disorientati. Come mette in evidenza Marina Polacco, i Personaggi sono inermi spettatori dello scempio che gli attori compiono nel riprodurre la loro vicenda, nella quale non riescono in alcun modo a riconoscersi. Esplicita dimostrazione della più assoluta incompatibilità tra gli uni dagli altri, è la risata stridula con cui la Figliastra accompagna i tentativi della prima attrice di entrare nella parte.

Eppure con vitale e straordinario paradosso, il dramma prende forma proprio nel momento in cui viene dichiarato inattuabile: alla fine i personaggi sono riusciti a esistere, sia pure nelle forme stravolte di un dramma al quadrato, aggrovigliato su se stesso (Polacco 2011, p. 107).

*Sei personaggi in cerca d'autore* fu rappresentato per la prima volta il 9 maggio 1921 al teatro Valle di Roma, per iniziativa di Dario Niccodemi e fu accolta con sconcerto e disorientamento dal pubblico, che respinse l'opera e l'autore con violenza inaudita tanto che Pirandello, all'urlo unanime "Manicomio!", fu costretto a lasciare il teatro di nascosto. La seconda rappresentazione si ebbe al Teatro Manzoni di Milano il 27 settembre dello stesso anno e la commedia fu accolta trionfalmente dalla platea.

Lo spettacolo raggiunse l'apice del successo con l'edizione parigina diretta dal russo Georges Pitoëff, rappresentata al Teatre des Champs-Elysees di Parigi il 10 aprile 1923. Il regista concentrò l'attenzione sugli aspetti più irrazionali e misteriosi della rappresentazione e sedusse il pubblico

facendo apparire i personaggi dall'alto, su di un montacarichi, illuminati da una spettrale luce verde. Pirandello esprime un personale giudizio sull'allestimento della scena disposto da Pitoëff in un'intervista per *L'arte drammatica* del 5 settembre 1925:

Non adattare il lavoro alla scena, ma, al contrario accuratamente adattare l'allestimento scenico allo spirito del lavoro. Un allestimento sintetico in un caso, in un altro un allestimento ricco ed accurato ma mai, mai il quadro deve assorbire l'attenzione dello spettatore più dell'opera stessa, la cornice non deve mai, a detrimento dell'opera, interessare di soverchio. Questa è la mia legge. Ma io ho soppresso la falsa illuminazione della ribalta, perché io do al giuoco delle luci una grande importanza ed ho nel mio teatro un ricchissimo impianto elettrico e dei proiettori non solo sul palcoscenico, ma anche nella sala, che mi danno tutti i giuochi che voglio d'ombra, di penombra, di luci laceranti, di colori. Il signor Pitoëff faceva scendere sulla scena i miei Sei personaggi da un ascensore e se ciò, al primo momento, mi parve troppo arbitrario, ho poi finito con l'approvarlo" (Pupo 2002, p. 307).

Nell'edizione del '21 l'azione si svolge interamente sul palcoscenico, con un allestimento tradizionale della scena e i personaggi entrano dalla porticina del palco. In seguito Pitoëff si servirà dell'espedito del montacarichi e nell'edizione del '25 il muro immaginario, la cosiddetta "quarta parete", che separava il palco dalla platea viene abbattuto e i due spazi del teatro vengono collegati da alcune scalette. I personaggi, quindi, provengono dal fondo della sala, passando attraverso il pubblico. A tal proposito continua Pirandello nella stessa intervista:

Nondimeno ho preferito al teatro Edouard VII di farli passare dalla platea (o dai corridoi dei palchi) e farli salire sul palcoscenico e quel passaggio degli attori tra il pubblico mi pare debba produrre un effetto singolare, misterioso, perché il pubblico [...] avvicinandosi materialmente agli interpreti, pare debba aumentare il suo interesse per il dramma stesso. [...] quanto voi chiamate il mio segreto non è stregoneria. È il metodo di un autore... [...] ed ecco qual è il mio metodo, ve lo spiego con poche parole: *quello di fare provare non gli attori, ma i personaggi* (Pupo 2002, p. 308).

All'edizione del 1925 l'autore aggiunse una *Prefazione* in cui chiariva la genesi del dramma, quali tematiche volesse affrontare e quali scopi intendesse raggiungere con la stesura di quest'opera.

Alcuni commenti di Stefano Pirandello, in margine ad un'edizione del 1958 (Pirandello 1993, p. 663), svelano che la *Prefazione* sarebbe il risultato di una collaborazione tra padre e figlio e che solo i primi ventuno capoversi apparirebbero esclusivamente a Pirandello. Sostiene Stefano che i capoversi dal ventunesimo al venticinquesimo sarebbero nati da un lavoro comune e di aver scritto autonomamente il resto della *Prefazione*, fino alla fine. Egli commenta, inoltre, che se per il capoverso "Il conflitto immanente tra il



movimento vitale e la forma” (Pirandello 1993, p. 663) il concetto è di Pirandello e la forma del figlio, alla fine dello stesso capoverso si legge “Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e perciò stesso deve morire: tranne l’opera d’arte che appunto vive sempre, in quanto è forma” (Pirandello 1993, p. 664), pensiero che appartiene interamente, per contenuto e forma, a Stefano, tanto da essere in contrasto con un concetto espresso invece dal padre in *Diana e la Tuda* (Pirandello 1993, p. 654).

La *Prefazione* si apre con la descrizione del ruolo della Fantasia, figura che conduce a Pirandello numerose persone, scontente della loro condizione e coinvolte in degli strani casi. Tra loro vi è tutta una famiglia, dalla cui vicenda Pirandello avrebbe potuto trarre una storia, un soggetto per un romanzo. Vengono dunque descritti i sei membri di tale famiglia i quali, sopraffacciandosi l’un l’altro, raccontano all’autore le loro disavventure.

Pirandello riflette sul processo della creazione artistica, paragonabile alla nascita naturale ossia al desiderio di una donna di diventare madre: il desiderio soltanto non è sufficiente e la donna si ritroverà un giorno ad essere madre senza aver avvertito precisamente quando sia avvenuto; l’autore, allo stesso modo, accoglie in sé “germi vitali” (Pirandello 1993, pp. 940-941) che in un certo momento diventeranno creature vive, senza che egli sappia spiegare come sia avvenuto. “Quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia?”, Pirandello (1993, p.654) si ritrova dinanzi questi personaggi che “nati vivi, volevano vivere”.

Nella stessa *Prefazione* riconosce l’esistenza di due tipi di scrittori, di “natura storica” e di “natura filosofica” (Pirandello 1993, p. 655): egli sostiene di appartenere a quelli di “natura filosofica”, diversi rispetto a quelli di “natura storica” poiché se questi ultimi narrano o descrivono vicende, paesaggi e figure per il solo gusto di farlo, gli altri desiderano che vicende, paesaggi e figure acquistino un particolare senso della vita e un valore universale.

Pertanto, non volendo ancora affliggere i suoi lettori con tristi episodi, Pirandello cerca di allontanare da sé questi personaggi formati nella sua mente, proposito irrealizzabile in quanto essi “già vivevano di una vita che era la loro propria” (Pirandello 1993, p. 655) e non quella dell’autore. Non riesce a scacciarli perché ogni volta che si lascia vincere essi traggono “un nuovo profitto di vita” (Pirandello 1993, p. 656) dalla sua debolezza. Un’idea improvvisa e fulminante, allora, lo colpisce: decide di rappresentare il caso di un autore che rifiuta di far vivere i personaggi che egli stesso ha inventato. Essi però, ormai vivi, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell’arte e, in qualità di personaggi rifiutati, tentano di trovare un autore che possa riprodurre il loro dramma e quell’ardente desiderio di rappresentare i fatti così come sono avvenuti.

Quei sei personaggi “senza volerlo, senza saperlo” (Pirandello 1993, p. 657) esprimono quelli che sono sempre stati i tormenti dell'autore:

l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si ritrovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile” (Pirandello 1993, p. 657).

In particolare il Padre e la Figliastra hanno, rispetto agli altri, maggiore consapevolezza della fissità “atroce inderogabile” (Pirandello 1993, p. 657) della loro forma ed essi, avendo raggiunto la maggiore compiutezza, trascinano dietro di sé il peso morto degli altri.

I Sei Personaggi hanno raggiunto lo stesso punto di realizzazione artistica, come *spirito* il Padre, la Figliastra e il Figlio, come *natura* la Madre e come *presenze* il Giovinetto e la Bambina. La Madre non ha coscienza di essere personaggio e non le importa di avere vita, è “natura fissata in una figura di Madre” (Pirandello 1993, p. 658). Ma il fatto di non sapere di essere personaggio non toglie alla donna l'essenza e la realtà di esserlo e la consapevolezza che il suo dramma si ripete all'infinito e che sta avvenendo proprio in quel momento, mentre spiega al Capocomico ciò che sente: sente lo strazio senza saperlo spiegare e lo strazio porta all'urlo e la fissa nel sentimento fondamentale del *dolore*.

I Personaggi sono stati accolti nella fantasia: hanno trovato espressione e realizzazione come personaggi rifiutati, alla ricerca disperata e viscerale di un altro autore. Ciò che è stato completamente rifiutato è il loro dramma, di cui hanno bisogno per essere, da cui dipende la loro esistenza, poiché “il dramma è la ragion d'essere del personaggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere” (Pirandello 1993, p. 659).

In una lettera del 23 luglio 1917 Pirandello (1993, p. 623) spiega al figlio Stefano il suo modo di percepire i personaggi come “fantasmi della mente” che non lo lasciano mai solo ma che si agitano desiderosi di “saltare sul palcoscenico”. Afferma ancora che spesso, quando va a teatro, gli capita di ascoltare non ciò che viene rappresentato davanti ai suoi occhi ma quello che si agita nella sua mente, una sorta di “strana allucinazione” (Pirandello 1993, p. 623). I personaggi sono figure che nascono dalla mente dell'autore come allucinazioni e se per un certo verso rimangono ancorate al loro essere fantasmi, finzioni, “proiezioni mentali” (Pirandello 1993, p. 623), per un altro prendono vita o meglio prendono l'iniziativa di liberarsi del vincolo dell'autore per saltare autonomamente sul palcoscenico.

Nell'opera dei *Sei personaggi* l'espressione del desiderio di tale autonomia ottiene la massima realizzazione; scriveva al figlio Stefano:

Mi vengono appresso per essere composti in un romanzo; un'ossessione, ed io che non voglio saperne, e che non mi importa di loro e che non mi importa più di nulla, e loro che mi mostrano le piaghe e io che li caccio via... (Pirandello 1993, p. 623).

L'autore tenta di allontanarli da sé, di non lasciarsi tentare dalla loro insistente presenza ma i tentativi diventano sempre più deboli e Pirandello è vinto dal desiderio di accontentare le richieste di tali personaggi. La scelta del dramma è la via diretta per dar corpo vivo a quegli spiriti prepotenti e vaganti.

La narrazione dello speciale incontro con la storia di questi singolari personaggi si riscontra anche in un'intervista per *Il popolo d'Italia* del 4 ottobre 1928, in cui l'autore si sofferma su come sia stato concepito il personaggio della Figliastra:

[...] può immaginare me che incontro per un vicolo sudicio una ragazza che mi sfiora recandosi in una casa equivoca. Questa ragazza – che io poi conosco e con cui per pietà, per interessamento, continuo a mantenere i rapporti – resta nella realtà lei con il suo dramma, con le sue preoccupazioni. Ma intanto in me quel suo dramma si trasforma in fantasma artistico: accanto alla ragazza vera un'altra ne sorge: il suo doppione, il suo sosia artistico, nel caso nostro quella giovane che in *Sei personaggi* incontra il padrigno nella casa d'appuntamenti di madama Pace. < La ragazza del vicolo racconta > ma mentre racconta, una le nasce accanto che le somiglia, visibilmente dico, un fantasma ancora pallido, il personaggio della favola immaginata che trae dalla vita del personaggio reale, ma anche dalla mia fantasia, nutrimento. E così la narrazione dei casi della ragazza – dei casi veri – ne suscita altri analoghi – fantastici – e da essi, e da tutto ciò che in me autore si evoca per associazione nascono via via abbozzati i sei personaggi e la loro vicenda (Pupo 2002, p. 407).

Lo scrittore percepisce il proprio lavoro come risultato di un rapporto con questi fantasmi: egli vive in contatto con i personaggi della letteratura e con nuovi personaggi che sorgono dalla sua fantasia, compagni segreti del suo io. È proprio da questa ossessione che nasce la concezione pirandelliana del personaggio come entità distinta dall'autore, come essere che cerca di realizzarsi in modo assoluto e desidera vivere un'esistenza autentica nella letteratura e soprattutto nella scena.

Questo modo di concepire il personaggio ha riscontri fin dalla prima attività di Pirandello, nelle novelle *La tragedia di un personaggio* del 1911 e *Colloqui con i personaggi* del 1915, in cui si menzionano personaggi sospesi, dai caratteri non ancora portati a termine o che sono stati addirittura rifiutati da altri autori; questi personaggi bussano alla porta di Pirandello, il quale fissa delle udienze in cui essi presentano se stessi avanzando la richiesta di divenire personaggi definitivi. Elaborando e sviluppando una "teoria del



personaggio” Pirandello “riesce a fare dei *Sei personaggi* una specie di *summa* delle sue ossessioni dominanti” (Polacco 2011, p. 103). Rispetto a quelli incompiuti descritti nelle due novelle, i Sei Personaggi non sembrano evanescenti fantasmi della mente, ma assumono consistenza corporea: Pirandello avverte, in una delle sue didascalie, che i personaggi non dovranno essere rappresentati come “fantasmi” ma come “realtà create” (Pirandello 1963, p. 678), poiché egli vuole rappresentare il passaggio da fantasma a essere vivo che pretende di vivere. I personaggi sono completamente indipendenti e il senso della loro esistenza e della loro indipendenza si riscontra principalmente nella lotta di ciascuno contro gli altri personaggi e in quella di tutti contro il Capocomico e gli attori, controversie causate dall'inconciliabilità dei punti di vista e dalle sopraffazioni reciproche. In quanto indipendente, una volta creato, un personaggio ha diritto alla sua vita, ad una sua universalità, che non è più legata ai modi in cui l'autore potrà servirsene per impostare delle vicende. Pirandello lo partorisce nutrendo l'ambizione non solo di farlo vivere ma di farlo esistere, ovvero di permettergli di “pensare e immaginare di vivere” (Di Maria 1974, p. 55).

La stessa precisazione è fatta dall'autore nel discorso tenuto nel '25 agli spettatori dell'Odeon di Roma nell'intervallo dei *Sei personaggi* allestito dal Teatro d'arte, in stretta relazione con la nuova edizione del '25: i personaggi della commedia non sono abbozzati o informi, ma sono perfettamente realizzati, fissati nella loro forma immutabile e sono vivi. Non devono essere percepiti come fantasmi intrappolati in segni di labilità, essi sono veri più degli attori, perché sono “realtà creata” dall'arte in forma immutabile, di fronte all'instabilità e continua mutevolezza della vita, sebbene gli attori li considerino “pazzi o imbroglioni” e si rifiutino di dare loro reale consistenza e di riconoscerne la “natura straordinaria” (Polacco 2011, p. 106).

Gli attori, simbolo della vita “ruscellante” (Pupo 2012, p. 411), si muovono rumorosi sulla scena. Invece i personaggi sono statuari, perché rappresentano qualcosa che non muta, che è, che esiste, incorporano un sentimento con una maschera che fissi per sempre sul loro viso la smorfia del loro dolore, il ghigno della loro sofferenza.

I personaggi dunque, nella loro essenza di esseri generati dalla fantasia di un autore, devono mantenersi distinti dagli attori, con i quali non devono confondersi e rispetto ai quali devono occupare uno spazio scenico diverso: gli “spiriti” (Macchia 1981) vivono isolati, anche quando si manifestano ai viventi.

Da questa considerazione deriva l'espedito di illuminarli in una diversa colorazione e di adoperare speciali maschere appositamente costruite:

I *Personaggi* non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente

nell'espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il *rimorso* per il Padre, la *vendetta* per la Figliastra, lo *sdegno* per il Figlio, il *dolore* per la Madre con fisse lagrime di cera nel livido delle occhiaie e lungo le gote, come si vedono nelle immagini scolpite e dipinte della Mater dolorosa delle chiese (Pirandello 1993, p. 678).

Per i personaggi il teatro diviene luogo di reincarnazione, una “gabbia della tortura spirituale” (Di Maria 1974, p. 57) per mostrare le loro piaghe. Il motivo della tortura è ripreso da Macchia nell'opera intitolata *Pirandello o la stanza della tortura*, in cui parla del palcoscenico come luogo in cui i momenti diventano eterni:

Il palcoscenico ritaglia i confini di quel presente, fatto di un passato stagnante su se stesso, senza avvenire: il luogo del “momento eterno”, della falsa liberazione; [...] stanza della nevrosi, luogo del delirio, della patologia, del caso clinico (Macchia 1981, p. 101)

Le angosciose e insopportabili scene di quella farsa di cui sono protagonisti sono vissute come qualcosa di fissato nell'eternità, che si ripete all'infinito, ma nei momenti più diversi; è questo il motivo dominante dei *Sei personaggi*: il costante e ossessivo ritorno del pensiero a quella vita nella quale desiderano ripetersi, non avendo avuto altro sbocco esistenziale. Per Vincenzo Di Maria è possibile parlare di un

eternamento del vissuto-rivivente-rivissuto nel sempre, come avviene per gli spiriti della commedia dantesca: Paolo e Francesca, Farinata degli Uberti, il conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggeri: compresi per l'eternità nell'atto cosciente di essere stati tali, di non poter mai più essere diversi (Di Maria 1974, p. 49).

Alle vuote forme del teatro e ai suoi meccanismi, i personaggi oppongono così la volontà di vivere, oppongono quella farsa che è la loro unica “vita” autentica e disperata, in cui si ripete, sempre nuova, l'angoscia per colpe a cui è impossibile sottrarsi, e in cui si sedimentano i loro sentimenti immutabili, cristallizzati nella fissità delle forme. Dei Sei Personaggi che gli sono stati ispirati dalla fantasia, il Padre e la Figliastra sono quelli che “più degli altri tengono a vivere e più degli altri han coscienza di essere personaggi, cioè assolutamente bisognosi di un dramma e perciò del proprio, che è il solo che essi possano immaginare a se stessi” (Pirandello 1993, p. 660). Tuttavia si può immaginare di vivere un dramma anche prima che si compia e perciò l'autore avverte il bisogno di assegnare un'autocoscienza precognizione alle azioni dei personaggi, concedendo loro la libertà ma rendendoli, allo stesso tempo, vincolati a un autore che li rappresenti. Per questo motivo essi si presentano al Capocomico sopraffatti dall'angoscia di non avere un autore che elevi la loro vicenda squallida all'eterno mondo dell'arte.

Nei Personaggi è costante l'ossessione della sincerità con cui cercano di esibirsi sulla scena, di ripetersi e rappresentarsi. Quello che scaturisce da tale tentativo di sincerità è un'inevitabile deformazione dell'autenticità, continuamente minacciata da una possibile trasformazione in recitazione, in finzione. Il loro dramma è sempre vivo, il loro dolore si rinnova continuamente e il loro unico bisogno, la loro sola ragione di vita è quella di rappresentarlo; smaniano di mettere in scena la storia a cui l'autore ha rifiutato di dare vita, per dare un senso al loro essere personaggi, per portare a termine lo scopo stesso per il quale essi sono stati creati, cioè quello di vivere il loro dramma:

Il capocomico: E dov'è il copione?

Il padre: È in noi, signore.

*Gli attori rideranno.*

Il dramma è in noi; siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione! (Pirandello 1993, p. 684).

Ma questa vita avvertita come autentica solo dai Personaggi non può essere rappresentata in un flusso continuo, perché alla fine la rappresentazione della morte della Bambina e del Giovinetto lacera il testo drammatico e disintegra lo spazio teatrale, causando la scomparsa dei personaggi con una sospensione che non è una conclusione e che lascia l'opera aperta, lo spazio teatrale squarciato, gli attori estraniati.

A questo proposito Marziano Guglielminetti sostiene:

quella dei *Sei personaggi* è una drammaturgia rivoluzionaria, nella misura in cui introduce, nel ruolo degli interpreti e degli esecutori, i protagonisti della finzione drammatica, o meglio della creazione destinata alla scena, finora loro esclusa (Guglielminetti 2006, p. 221).

Con i *Sei personaggi* non conosceremo più personaggi che agiscono ma che hanno agito: "Il personaggio, del tutto diseroicizzato, viene colto nel momento della sua torbida esasperata coscienza, quando realizza l'orrore dei propri atti che rifiuta" (Macchia 1981, p. 99).

Nella *Prefazione* Pirandello (1993, p. 666) spiega il senso dell'opera, che si esplica nella volontà di rappresentare il caos, "organico e naturale". Ma il caos e la confusione prendono forma nell'ordine del suo dramma, nella perfetta e "intima legge d'ordine" (Pirandello 1993, p. 667) della sua rappresentazione, si realizzano nel raggiungimento della consapevolezza che il dramma dei *Sei Personaggi* non si può rappresentare poiché manca un autore e a nulla serve l'insistente ansia del Capocomico di conoscere lo svolgimento dei fatti. I tentativi e gli sforzi di rappresentare realisticamente le vicende rimangono vani, si spengono piano sulla scena, e i personaggi, abbandonati dal "poeta" (Pirandello 1963, p. 667), sono condannati all'incompiutezza della loro storia, falliscono nell'impresa. Il fallimento,

però, è solo apparente perché proprio in esso si realizza i *Sei personaggi*: l'opera è edificata su quel tentativo fallito, vive e si nutre di esso e l'autore, in disparte e nascosto agli occhi di personaggi e attori, osserva tutto da lontano, attento e presente.